

# *Mariana de Austria como Gobernadora*

Mercedes Llorente

*A Enriqueta Harris*

## *1. Los retratos del Salón de los Espejos de Carreño de Miranda*

### *1.1. Prototipos y copias*

Tras la muerte de Mazo y de Herrera Barnuevo<sup>1</sup>, Juan Carreño de Miranda (1614-1685) pasó a ser el nuevo retratista de la familia real. Fue nombrado “pintor de Cámara” el 27 de septiembre de 1671. Palomino dice que Carreño “Ejerció con gran aprobación la plaza de Pintor de cámara; hizo muchos y excelentes retratos, así de sus Majestades (...)”<sup>2</sup>.

El retrato más emblemático de Mariana pintado por Carreño es el que la representa en el salón de los Espejos del Alcázar<sup>3</sup>. Existen varias versiones: *Doña*

<sup>1</sup> Hasta su muerte en el año 1671.

<sup>2</sup> El 27 de septiembre de 1669 se le nombró pintor del rey y el 2 de junio de 1671 pintor de cámara. A. Palomino, *Vidas*, Madrid 1986, p. 288.

<sup>3</sup> Véase el catálogo de la exposición celebrada en el palacio de Villahermosa entre enero y marzo de 1986: *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid 1986 y A.E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés 1985. Mirar también D. Berjano Escobar, *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y sus obras*, Madrid 1925; A.L. Mayer, *Historia de la Pintura Española*, Madrid 1947; C. Justi, *Velázquez y su tiempo*, Madrid 1953; R. Marzolf, *The Life and Work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Univ. of Michigan, PhD, 1961; Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Madrid 1971; E. Lafuente Ferrari, *Museo del Prado. Pintura española de*

*Mariana de Austria*, (1670-75), en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid); *Doña Mariana de Austria*, (1673), en el Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>4</sup>; *Doña Mariana de Austria*, (1670-1675), en el Museo del Prado<sup>5</sup> de Madrid con el número 644; *Doña Mariana de Austria* en la colección Masaveu<sup>6</sup>; *Doña Mariana de Austria* en el Museo Nacional de San Carlos<sup>7</sup>, México; *Doña Mariana de Austria* que pertenece a Patrimonio Nacional<sup>8</sup> y se encuentra en el

---

*los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1978; S.N. Orso, "A Lesson Learned: *Las Meninas* and the State Portraits of Juan Carreño de Miranda", en *Record of the Museum Princeton University* 41, number 2 (Princeton 1982); S. Sebastián, "La Emblemización del Retrato de Carlos II por Carreño de Miranda", *Goya: Revista de Arte* 226 (Madrid 1992), pp. 194-199; E.J. Sullivan y N.A. Mallory, *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*, Princeton 1982.

<sup>4</sup> Este cuadro está firmado y fechado. Proviene del Convento de la Encarnación y posteriormente perteneció a la colección de Federico de Salazar, ver R. Marzolf, *The Life... of Carreño de Miranda...*; C. de Lasterra, *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo*, Bilbao 1969, p. 24, n° cat. 50; *Catálogo de la Exposición de Pintura Retrospectiva*, Bilbao 1904, p. 9, n° cat. 17; J.A. Gaya Nuño, *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid 1955, p. 163; 2ª ed., Madrid 1968, p. 178; J. de Bencoechea, *Museo de Bellas Artes. Bilbao*, Bilbao 1978, p. 183; A.M. Galilea Antón, *Catalogación y estudio de los fondos de Pintura Española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*, Tesis Doctoral inédita, Zaragoza 1993, pp. 1081-1087, figs. 487, 487a.

<sup>5</sup> Según R. Marzolf, *The Life... of Carreño de Miranda...* Este cuadro viene de El Escorial, como el retrato de Carlos II que estuvo en la colección de Louis Philippe y más tarde fue propiedad de E. Denison. Procede de las colecciones Reales. En 1845 pasa al Prado y en 1857 estaba inventariado en el Prado.

<sup>6</sup> Con número de inventario 466. Medidas 195 x132, óleo. Ver A.E. Pérez Sánchez, *Obras maestras de la Colección Masaveu*, Madrid 1988, p. 78.

<sup>7</sup> A.E. Pérez Sánchez, *Pintura Española en el Museo Nacional de San Carlos de México*, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 29 de junio al 3 de septiembre de 2000, Valencia 2000. En la ficha del catálogo se dice que podría proceder de la Colección Fagoaga inventariada en 1837, se recoge con el número 166 sin la identificación de la reina. Parte de la colección pasó a manos de Don José de Cámara que puso en venta luego su colección. En 1848, se vendió en México bajo el nombre de Carreño "una monja sentada en un sillón".

<sup>8</sup> Celda prioral catalogado por Polero en 1857 (n° 424). V. Polero y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y de el Escorial*, Madrid 1857; ver además C. García Frías, "La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio de El Escorial", en *La pintura y el Monasterio de El Escorial*, Madrid 2001, pp. 395-419.

monasterio de San Lorenzo de El Escorial; *Doña Mariana de Austria* (1673), en el Ringling Museum of Art <sup>9</sup>, Sarasota (en el que no figura el cuadro de “Judith”) y un dibujo conservado en la British Library de Londres. Contamos también con una versión de tres cuartos: *Doña Mariana de Austria* en el Nelson and Atkins Museum <sup>10</sup> (Kansas City, USA) Todos ellos fueron pintados formando pareja con el retrato de Carlos II en ese mismo aposento.

Si el dibujo de la British Library es un dibujo preparatorio para los retratos, como creemos, contrastando este con los cuadros podremos saber cual sigue más fielmente al dibujo y cual no. En una observación detenida del dibujo aludido se ve que la sala es amplia, que aparecen dos bufetes con los leones, los espejos con las águilas, los cuadros, la cortina, la mesa con los papeles y tintero, Doña Mariana sentada mirando hacia nosotros, pero además, también se distingue un jarrón <sup>11</sup> en

<sup>9</sup> Formerly in the L.L. Stokes Collection, New York before 1926-30; acquired by J. Ringling. Existe según R. Marzolf una copia parecida a este retrato en la Colección Schafer de Barcelona que no he encontrado y por tanto no he visto; *The Life... of Carreño de Miranda...*, p. 167.

<sup>10</sup> This three-quarter length, oil on canvas was in a Private Collection, Spain (Maxwell Blake, Tangier, Morocco); NAMA 1931. according to a letter from Maxwell Blake, the agent who obtained the painting for the NAMA:

*This...work belonged to a very well-known Spanish family in whose possession it has remained for several generations. It was purchased by the grandfather of the vendor from a Royalist refugee in London in...1850, at the time of the first Republic in Spain. It has remained in the possession of the late owners until purchased by me.*

Maxwell Blake stated that it had never been on the art market and passed down in Spanish families for generations and gives Don Antonio Mendez Casal as the examining expert of this painting. Mariana of Austria as a Widow is attributed to Juan Carreno de Miranda and dated in the early 1670s. Its dimensions are: Overall: 40 7/16 x 34 1/4 x 1 1/4 in. (102.7113 x 86.995 x 3.175 cm). Ver: M. Stokstad, “Spanish Art from the Middle Ages to the Nineteenth Century,” *Apollo* 96, no. 130 (December 1972), p. 34, pl. 7; E.J. Sullivan y N.A. Mallory, *Painting in Spain 1650-1700 from North America Collections*, Princeton 1982, p. 65, no. 9 y J. Gaya Nuño, *La pintura Española fuera de España*, Madrid 1958, p. 129, no. 532. I thank to Mr. MacKenzie Mallon, European Art Project Assistant at The Nelson-Atkins Museum of Art, for all his help.

<sup>11</sup> Felipe IV en el punto 67 de su testamento señala:

Assi mismo mando, que anden unidas y incorporadas a la Corona de estos reynos todas las pinturas, bufetes y vasos de pórfido y de diferentes piedras, que el día de mi muerte quedaren colgadas y puestas en mis quartos de este Real Palacio de Madrid, sin que se puedan enagenar, ni separar de ella, en todo, ni en las más minima y pequeña parte... (*Testamento del rey Felipe IV*, Madrid, 1982, p. 79).



*Doña Mariana de Austria, en el Museo del Prado*

la segunda mesa de mármol; dicho jarrón aparece solamente en otros dos retratos: el de la Academia de San Fernando y el de el Museo de Bellas Artes (1673). Pero en este último los objetos que figuran sobre el escritorio no son los mismos que los del retrato de la Academia de San Fernando y del dibujo. Podemos sugerir que el dibujo preparatorio es un boceto para el retrato de la Academia de San Fernando <sup>12</sup> pues le sigue fielmente, y el retrato del Museo de Bellas Artes fue pintado posteriormente con algunos cambios menores en él. El cuadro de Patrimonio Nacional, que está en el Escorial, es una copia de peor calidad de estos dos retratos lo que nos hace suponer que es una copia de taller. Los tres retratos tienen en común: el vaso sobre la segunda mesa y el león de la primera, los mismos dibujos en zig-zag en los bordes de la alfombra que cubre el suelo, los espejos con sus águilas que dan nombre al salón y los dos cuadros el de Judith y el de Felipe II ofreciendo a su hijo.

Tanto en el retrato del Prado, como en el del museo de San Carlos (México), como en el retrato del Nelson and Atkins museum, éste último de dimensiones más pequeñas –de tres cuartos–, no aparece representado el vaso sobre la segunda mesa y la cortina cubre el león y la primera mesa de mármol y la alfombra con elementos florales es igual en ambos y sin los zig-zag de los otros retratos.

El de la Colección Masaveu <sup>13</sup> se relaciona directamente con el del Museo del Prado. El fondo y la arquitectura están simplificados, se han eliminado los lienzos de Judith y el de Felipe II, resaltando los espejos dorados; los bufetes

---

Mariana respeta este deseo del rey. No cambia nada de lo que el rey ha dejado, es mera tutora-curadora de la corona de estos reinos. Y así vemos que en el inventario de 1700 siguen en el mismo sitio estos vasos:

Ytten Seis Urnas del mismo Porfido de los Bufetes, Una cada Bufette, las dos mayores a manera de Jarrones Yguals; Y las Otras quattro a manera de tazas Con Sus Cubiertas tasadas por el dicho Carlos Gautier en Seis Mill doblones de a dos escudos Cada Una... (*Museo del Prado. Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*, Madrid 1974, p. 129).

Sobre los vasos, ver J.M. Pita Andrade, “Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa Alba”, en *Varia Velazqueña*, Madrid 1960. Ver también sobre Velázquez en Italia, E. Harris, “La misión de Velázquez en Italia”, *Archivo Español de Arte*, Abril-Septiembre (Madrid 1960).

<sup>12</sup> Para el profesor Pérez Sánchez este retrato es el de más alta calidad.

<sup>13</sup> A.E. Pérez Sánchez, *Obras maestras de la Colección Masaveu*, Madrid 1988, p. 78.



*Doña Mariana de Austria, en el Ringling Museum of Art, Sarasota*

están también reducidos. Solamente el traje de la reina repite el prototipo con gran calidad. Lo que nos hace suponer que estamos ante una repetición de taller bajo la dirección de Carreño que debió intervenir en la figura de la reina.

En el de Sarasota, de dimensiones más reducidas, se representa otro objeto sobre la mesa: un reloj <sup>14</sup>. Este es uno de los motivos habituales en los retratos de Mariana aunque en este caso no es un reloj de torre que acompañan a la reina cuando es representada como reina consorte, sino

un reloj en forma de custodia, de pie bajo circular con astil abalaustrado que soporta un busto de faunesa sosteniendo en los brazos la esfera del reloj, cilíndrica y coronada por un perillón. Su aspecto recuerda muy estrechamente el reloj-candil firmado en 1583 por Hans de Evalo, relojero de Felipe II, que se conserva en los aposentos de este monarca en el Escorial <sup>15</sup>.

También presenta diferencias este retrato en las manos de la reina; la derecha coge con su dedo índice y pulgar el documento y su izquierda reposa completamente sobre el reposa-brazo. El brazo derecho se nota más rígido y no están bien resueltos los pliegues del traje de viuda que caen sobre ese brazo. Existen tres copias de este cuadro, dos donde la reina aparece en una sala neutra, es decir, no está representada en el salón de los espejos y son: la que está en el Prado con el número de inventario 5.763 y la del museo Romántico de Madrid. El tercer retrato es de formato más reducido; la reina está sentada pero no se representa ni la mesa y ni la sala neutra, esta última pertenece a una colección privada de Madrid y se le da equivocadamente el nombre de Doña Juana de Austria <sup>16</sup>.

<sup>14</sup> El significado del reloj puede interpretarse siguiendo la empresa LVII de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo que dice: “la perfección y consonancia de su gobierno lograda por una política acertada al coordinar todos los elementos de la maquinaria estatal”. Es decir el reloj en solitario, como imagen emblemática *per se*, simboliza la autoridad en una sola cabeza, la del monarca sin validos. Pero es también utilizado al acompañar al soberano como representación del buen valido en quien confía el monarca, como reloj, norte o despertador del príncipe, *vide* J.M. González de Zárate, *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia 1985; A. Redondo, “Le monarque dans les versions italiennes de l’Horloge des Princes: de la matière guevarienne au quatrième livre apocryphe de 1562”, *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIVe-XVIIe siècles*, Paris 1990, pp. 77-90.

<sup>15</sup> J. Hernández Perera, *La pintura española y el reloj*, Madrid 1958, p. 63.

<sup>16</sup> R. Marzolf comenta que: “Gabriel Lupiáñez de Sevilla tiene una copia de la cabeza y los hombros, y que había otra en la ahora dispersa colección Torrecilla (¿en Madrid?)”. Solamente he encontrado una fotografía de un retrato que podría corresponder a cualquiera de los dos como “Colección Particular, Madrid”; *cf. The Life... of Carreño de Miranda...*, p. 166.

La gran mayoría de estos retratos realizados por Carreño iban a ser enviados como regalos a dos cortes, con las que Madrid tenía lazos de sangre pero también serios problemas políticos: París y Viena. También se mandan, siguiendo casi escrupulosamente lo realizado anteriormente por Felipe IV, al monasterio de El Escorial y al Palacio de Valladolid. Debemos recordar que en el Valladolid se encontraba la Chancillería de Castilla. Se tiene que recordar que a pesar de estar la corte instalada en Madrid ya desde hace tiempo, los reyes Habsburgo españoles entienden su monarquía como itinerante, no fija. Se visitan a lo largo del año distintos sitios reales siguiendo un ciclo constante que depende de las estaciones.

Sobre la datación de los cuadros existe un memorial<sup>17</sup> en el Archivo del Palacio Real de Madrid que confirma la fecha de 1671 para el primer par de retratos de la reina y el rey<sup>18</sup>. En dicho documento, Carreño pide se le pague el dinero que se le debe de la realización de varios cuadros. Estos son: dos cuadros que pintó para el convento de la Encarnación; más dieciséis retratos de los reyes que desde 1671 hasta 1677 realizó, y varias miniaturas<sup>19</sup> de las que no se da ninguna información. Este documento revela también el destino de las parejas de retratos reales: una pareja a la corte francesa (1671); dos al embajador Arzobispo de Tolosa; dos al emperador que los llevó el conde Pötting a la corte vienesa (la llegada del sustituto de Pötting es el 26 de octubre de 1673<sup>20</sup> aunque no pudo tomar posesión hasta el 20 de diciembre Harrach. Pötting tardó un poco en salir por la falta de dinero, invierno-primavera 1674 a mucho tardar); cuatro para el palacio de Valladolid y Huerta del Rey en 1673<sup>21</sup>; dos para

<sup>17</sup> Citado en R. Marzolf, *The Life... of Carreño de Miranda...*, y en A.E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda...*, y en el catálogo citado de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*.

<sup>18</sup> De hecho el retrato de Carlos II del Museo de Bellas Artes de Asturias lleva esta fecha de 1671.

<sup>19</sup> En las cuentas de la reina madre de este período se pagan varias miniaturas como parte de regalos que se envían a Francia y a Viena, puede que las miniaturas de las que habla Carreño sean las mismas que las de las cuentas, por el momento no he encontrado un documento concluyente que lo confirme.

<sup>20</sup> W.R. de Villa-Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz Margarita Infanta de España esposa de Leopoldo I*, Madrid 1905.

<sup>21</sup> En el AGS se ha encontrado un documento que fecha estos cuatro retratos en 1673 que podrían corresponder al cuadro de Mariana del Museo de Bellas Artes de Bilbao que



la celda prioral del Monasterio de El Escorial; otros dos para el emperador llevados por el conde Harrach y otros dos para Francia que los llevó el marqués de Villars.

En un documento posterior de 1682 se dice:

Juan Carreño de Miranda Pintor de Cámara de VM ha hecho diferentes súplicas sobre la satisfacción de cinquenta y quatro mil trescientos reales de Vellón de Pinturas y retratos que a su costa hizo para el servicio de VM cuya instancia ha seguido desde el año de 1677 (...) varias súplicas para que se le pagasen (...).

Esto confirma que Carreño hizo su primera petición en 1677. Estos dieciséis retratos reales se pueden fechar entre 1671 y el destierro de la reina madre, que pasó primero al Buen Retiro y a primeros de 1677 a Toledo<sup>22</sup>.

Por tanto, Carreño realiza dieciséis retratos para la corte, pero las tipologías son únicamente dos, de reina gobernadora y de reina madre consorte<sup>23</sup> con dos variaciones. El primer prototipo sería el de Carlos II en el salón de los Espejos haciendo pareja con el retrato de Mariana como reina gobernadora, representada sentada delante de un bufete en el mismo salón de los Espejos, y las fechas para estas primeras cinco parejas de retratos serían de 1671, como nos informa el documento, hasta 1674<sup>24</sup> fecha en la que el rey Carlos II alcanza los catorce años y se le da casa independiente. Y el segundo prototipo sería el retrato de Carlos II en el mismo salón pero ya ejerciendo de rey junto a un retrato de Mariana

---

estaba antes en el convento de la Encarnación, ver E. Tormo, "Visitando lo no visitable: La clausura de la Encarnación", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XXV (Madrid 1917), p.125. En otro documento la reina ordena donde deben colocarse estos retratos y dice: "(...) se pongan en los palacios que hay allí dentro y fuera de la ciudad, en la parte donde están los demás de las personas Reales". En el inventario de 1700 solamente se nombra una pareja de retratos de los reyes Carlos II y Mariana de Austria, ambos del mismo tamaño, con marco negro el de la reina y tasados en 500 reales.

<sup>22</sup> Febrero de 1677. El memorial de Carreño tiene fecha de 5 de Septiembre, es decir siete meses más tarde del destierro. Suponemos que esperó el momento oportuno para hacer dicha petición.

<sup>23</sup> Analizaremos esto en un trabajo posterior.

<sup>24</sup> El cumpleaños del rey era el 4 en Noviembre. La fecha para un cambio de tipología de retrato sería su mayoría de edad para mostrar que Mariana deja las funciones de reina gobernadora. La fecha es Noviembre de 1674.

como reina madre consorte<sup>25</sup>, retomando el modelo creado por Velázquez años atrás en 1638 y 1652.

Otra versión del cuadro de Carreño de menor calidad se encontraba en el convento de San Francisco de Caracas y ahora está en el Museo de Arte Colonial. Es anónimo caraqueño de finales del siglo XVII.

## 1.2. Mariana enseñando a su hijo el oficio del despacho

En 1671 Carlos II cumple diez años, este hecho es fundamental para entender los retratos que se realizan a partir de ese año. Tenemos que volver al Testamento del rey Felipe IV. En una de las cláusulas se pide que al alcanzar el rey Carlos II, su hijo, la edad de diez años se le debía empezar a enseñar las obligaciones diarias del despacho para familiarizarse con el oficio de rey. Este es el significado del doble retrato de Mariana y Carlos II. Aquí la enseñanza al rey se produce de dos formas: vía la enseñanza del despacho diario de papeles que le enseña su madre y vía los retratos de los Habsburgo que le enseñaran sus propias hazañas que seguirá Carlos II.

Volviendo al cuadro, ha de decirse en primer lugar que está basado en los retratos de Mariana por Juan Bautista del Mazo y Herrera Barnuevo.

Mariana aparece en su calidad de reina-gobernadora de los reinos de la monarquía de España, en el oficio de rey, es decir, sentada delante del bufete, rodeada de papeles, plumas, tinteros, respondiendo a las consultas de los Consejeros y de la Junta de Gobierno y a los memoriales particulares...<sup>26</sup>.

Si bien el período oficial de duelo había concluido, Doña Mariana sigue gastando tocas de viuda, como lo hará ya hasta su muerte como muestra de su fidelidad y lealtad a su marido. Merece la pena recordar que Mariana se vale de su atavío de viuda para enfatizar la legitimidad de su poder, es decir, como recordatorio de

<sup>25</sup> Dos cuadros de esta tipología están en el Kunsthistorische Museo de Viena y otros dos en la Colección Harrach y en el castillo de Ambrás en Viena. Bibliografía sobre estos dos prototipo: K. Justi, *Velázquez y su tiempo...*; R. Marzolf, *The Life... of Carreño de Miranda...*; A.E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda...*

<sup>26</sup> A. Álvarez-Ossorio Alvarino, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria", en *Política, religión e Inquisición en la España Moderna. Homenaje a Pérez Villanueva*, Madrid 1994, p. 30.

que el poder que le quepa ejercer le ha venido dado por su matrimonio con el difunto rey <sup>27</sup>.

El lugar donde se hace representar es el salón de los Espejos del Alcázar y, a diferencia del cuadro anterior, esta vez sí descubrimos algunos de los elementos característicos de dicho salón. Al fondo de la sala, después de la puerta, se advierte una de las mesas de mármol sostenida por los leones, que no se pueden apreciar con claridad, y, justo encima, los dos espejos de Venecia con marcos de ébano sostenidos por águilas de bronce. Aquí tanto leones como águilas son indicativos de realeza, siendo de hecho, unos y otros, símbolos de la dinastía Habsburgo. Sobre ellos cuelga un gran lienzo de Tintoretto, “Judith y Holofernes” y también un retrato alegórico de Felipe II celebrando la victoria de los españoles sobre los turcos y el nacimiento de su hijo Fernando <sup>28</sup>.

De acuerdo con Palomino, la reina estaba muy familiarizada con esta pieza porque cuando se pintaban las escenas de Pandora en el techo, bajo supervisión de Velázquez, las cuales “ilustran el papel central de una mujer en la civilización humana” –un papel positivo si hemos de creer a Calderón <sup>29</sup> en *La estatua de Prometeo*– nos dice que:

<sup>27</sup> Merece la pena recordar también que la reina ordenó mover la estatua ecuestre del rey desde su emplazamiento en el Palacio del Buen Retiro al Alcázar, en un intento por legitimar su autoridad. *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España. Septiembre-noviembre, 1994*, Madrid 1994; J.M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid 1992.

<sup>28</sup> Felipe II ofrece a su hijo como lo hizo Abraham, ver M. Tanner, *Last Descendant of Aeneas: The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Heaven-Londres 1993; S.N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, New Jersey 1978; A.E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda...*

<sup>29</sup> P. Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo. A critical edition by Margaret Rich Greer With a Study of the Music by Louise K. Stein*, Kassel 1986, pp 121-127. R. Greer afirma que en el siglo XVII no se tenía una visión inmediatamente negativa de Pandora como la Eva pagana, para ella existe un número mayor de paralelos entre Cristo y Pandora que entre Pandora/Eva, en tanto que Pandora denota la perfecta unión de todas las cosas representa un bien positivo para la humanidad. Para algunos estudiosos, representaba la adquisición de las artes (mediante el descubrimiento del fuego), las habilidades y técnicas necesarias para el desarrollo de un estilo de vida civilizado. Y lo que es más importante, para los planteamientos neoplatónicos de Plotino y Ficino representaba la encarnación de la belleza divina en la forma material. Tal valoración positiva concuerda con la idea de Boccaccio, que repite Pérez de Moya, de un segundo Prometeo cuya creación de Pandora representa la

El rey subía todos los días, y algunas veces la reina nuestra señora Doña María Ana de Austria, y las señoras infantas, a ver el estado que llevaba esta obra <sup>30</sup>.

Doña Mariana estaba pues familiarizada con las pinturas de la sala y con su significado, esto también lo confirma el que terminado el luto, dos de los primeros dramas mitológicos que encarga a Calderón <sup>31</sup>, *La estatua de Prometeo* y *Fieras afemina amor*, estén claramente relacionados con pinturas del Salón: las pinturas que narran la historia de Pandora, en el caso de *La estatua de Prometeo* <sup>32</sup>, pintadas por Juan Carreño, Francisco Rizi, Agustino Mitelli y Angelo Colonna; y el “Heracles y Omphale” de Artemisia Gentileschi, en el caso de *Fieras afemina amor*.

Hemos visto el uso que hace la reina de los símbolos de poder para afirmar su autoridad. El salón de los Espejos es uno más de los elementos simbólicos que sirven a su propósito. El profesor A. Rodríguez G. de Ceballos dice a este respecto

(...) el Salón Ochavado y el de los Espejos (...) eran espacios eminentemente masculinos y en ellos concedía el rey las audiencias a los grandes del reino, a los presidentes de los Consejos y a los embajadores, audiencias de las que estaba ausente su consorte la reina (...).

Estas dependencias connotan simbólicamente el poder, desde ellas:

el rey gobernaba su vasto imperio bien recibiendo a los ministros y embajadores, bien estampando su firma en los decretos que aquéllos le presentaban <sup>33</sup>.

La reina optó por hacerse retratar en esta habitación para subrayar el hecho de que ella era la gobernante hasta la mayoría de edad de su hijo. Además, en el

---

“re-creación” del hombre como un ser civilizado. El fresco de Pandora con los dioses significa para Greer la creación de la belleza dotada de todos los dones, la perfección de la civilización terrenal asociada de alguna manera al gobierno de los Habsburgo españoles.

<sup>30</sup> A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid 1947.

<sup>31</sup> P. Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo...*, p. 127, y M.R. Greer, *The Play of Power: Mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princeton 1991.

<sup>32</sup> M.R. Greer, *The Play of Power...*, pp. 128-129. Otra razón para que fuese éste el tema escogido para el drama de Calderón es la ópera *Benche vinto, vince amore. Ò el Prometeo* que el emperador Leopoldo I hizo llegar a la corte española desde Viena en 1670.

<sup>33</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, “El cuarto de la reina en el Alcázar y otros sitios reales”, en *La mujer en el arte español*, Madrid 1997, pp. 213-214.

salón colgaban pinturas que retrataban a los reyes Habsburgo como príncipes virtuosos a quien Dios ha elegido como defensores de la Fe verdadera. Al mismo tiempo, como dice Orso, “los grandes retratos del Salón de los Espejos representan a Felipe IV y sus antecesores en el desempeño de los deberes de su oficio”<sup>34</sup>, deberes que ahora cumple la reina misma.

La doctrina moral enseña que la práctica de la virtud prepara el camino que conduce a la perfección cristiana y en última instancia a la salvación<sup>35</sup>. Los monarcas eran tenidos por modelos supremos del cristiano y paradigmas de devoción. Debían ser y parecer virtuosos. La imagen del rey virtuoso forma parte integral del discurso que pretende legitimar a la monarquía. Para poder contar con la ayuda divina, los monarcas debía servir a Dios y la real virtud habría de servir de justificación del orden político existente. La devoción del rey traía grandes bienes a sus súbditos, y a causa de la real virtud el pueblo le debe obediencia.

Carducho recomendó que el salón de los Espejos se decorase con pinturas capaces de inspirar acciones virtuosas a los grandes príncipes. En consecuencia, el salón era un catálogo de virtudes reales<sup>36</sup> que fueron usados para glorificar la superioridad física y moral de los Habsburgo. De la propia reina se decía que

a todos pasmaba oírle hablar de las prendas singulares que sobresalían en los más grandes Reyes, sus gloriosísimos predecesores; imaginaban, que eran curiosidades de su noticia, y eran desvelos de su experiencia<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> S.N. Orso, *Philip IV...*, p. 90.

<sup>35</sup> La virtud es una disposición interna del alma que se expresa exteriormente ante la comunidad mediante acciones honestas en consonancia con las enseñanzas de la Iglesia. La virtud constituye un tema de reflexión típicamente barroco. Véase p. ej. F.R. de la Flor, “Eros barroco: Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista”, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid 2002, pp. 355-402.

<sup>36</sup> Siguiendo a J. Brown y J.H. Elliot:

(...) El Salón de la Virtud del Príncipe había sido utilizado para glorificar las superiores cualidades físicas y morales del soberano. Y también se empleó para subrayar la antigüedad de la dinastía, corroborando así el derecho del soberano al trono, y ofreciendo ejemplos de conducta regia a sus sucesores (...) Las decoraciones (...) se ajustaban a tres modos de expresión distintos: alegoría, analogía y narración (...) (*Un palacio para el rey*, Madrid 1988, p. 155).

<sup>37</sup> Fr. M. de León, P.M., *Segunda oración fúnebre, en las exequias de la Reyna Madre nuestra señora, Doña María-Ana de Austria. Que celebró la Real Congregación de San Francisco Xavier, sita en el Collegio de San Jorge...*, Madrid 1696.

También mostraban la antigüedad de la dinastía y era un ejemplo de la conducta real a seguir por sus sucesores. Los hechos históricos de la familia se representan a través de narraciones, mientras que los atributos morales se representan a través de símbolos o referencias a héroes bíblicos o de la antigüedad clásica.

El propósito de la reina al elegir el gran lienzo de Tintoretto “Judith y Holofernes” es sugerir que las virtudes que éste representa reflejan las virtudes de su persona. Este personaje bíblico, la mujer fuerte, es una viuda virtuosa, el modelo para todas las viudas<sup>38</sup>. Los atributos de su virtud incluyen la oración, la abstinencia, la penitencia, la sabiduría, la fortaleza, la honestidad y la belleza. Por estas virtudes Dios la había escogido para salvar a su pueblo de los asirios – poniendo su propia vida en peligro realiza una “acción varonil” que ningún hombre tiene el valor de acometer. Judith es, pues, más que una simple viuda casta– es capaz de actuar como un hombre a la vez que mantiene su pureza virginal. Los tratados sobre las mujeres elogian a aquéllas que son capaces de desprenderse de su fragilidad femenina y, llegado el caso, de hacer suyas virtudes masculinas como serían la razón y el coraje. Así pues, cuando se dice que una mujer es viril, como sucede en el caso de Judith, lo que se expresa es que es capaz de sobreponerse a su feminidad y adquirir virtudes masculinas. Leemos en Atanasio:

(...) despójate de la mente y del sentir femenino y revístete de robustez y virilidad. Porque en el reino de los cielos no hay aceptación de hembra o varón, sino que todas las mujeres que con su santa vida han logrado agradar al Señor ocupan los puestos de los hombres<sup>39</sup>.

Viriles son también los deberes que la reina-gobernadora ha de desempeñar y ella, como Judith antes que ella, pugna por librar a sus reinos de sus enemigos y proseguir la defensa de la verdadera fe. Por este motivo, no sólo asume el poder

<sup>38</sup> Casi la totalidad de los tratados de mujeres consideran a Judith un modelo ejemplar, por ejemplo Astete, Carrillo, Vives o Eiximenís ya citados más arriba. En sus *Diálogos de la pintura* también Carducho considera apropiadas para la decoración de aposentos:

de la reina o de señoras historias de matronas sabias, castas y valientes, de las que la Sagrada Escritura nos da ejemplos abundantes llenos de corrección moral y espiritual. El de Sara, Raquel o Judith... (V. Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid 1979).

<sup>39</sup> C. Cuadra y A. Muñoz, “¿Hace el hábito a la monja? Indumentaria e identidades religiosas femeninas”, en *De los símbolos al orden simbólico femenino* (ss. IV-XVIII), Madrid 1998, p. 296.

político sino el militar, del mismo que el resto de los monarcas Habsburgo, cuyos retratos colgaban en el Salón de los Espejos, habían hecho antes que ella.

Contrastando con los retratos de los reyes Habsburgo del Salón de los Espejos, retratados como príncipes cristianos, Doña Mariana aparece en esta obra desempeñando su responsabilidad en deberes oficiales cotidianos. Se muestra a la reina sentada <sup>40</sup> junto a una mesa –raramente se representa a un monarca español en esta posición; por lo general se les representa de pie junto a ella. Ya se señaló en el caso del cuadro anterior que de acuerdo con la tradición española las mujeres se sentaban en almohadones dispuestos sobre el suelo. La silla, por tanto, es el elemento que subraya y significa sus nuevos deberes, y con la mesa, que es un atributo de majestad y justicia, simboliza –al igual que el papel que sostiene en su mano izquierda, la pluma y el tintero– sus actividades y deberes personales en cuanto gobernadora de los reinos, emulando el trabajo de Felipe IV y Felipe II <sup>41</sup>. Carreño sigue las tipologías de Bartolomé González en su *Felipe III* del Museo del Prado, Velázquez, Mazo y Herrera Barnuevo por ejemplo en su *Carlos II* del Museo Lázaro Galdiano.

Los deberes cotidianos –atender a los consejeros, secretarios, memoriales... en pocas palabras, ocuparse de los diarios quehaceres del gobierno– lo que la tipología específica de este cuadro parece a la postre querer resaltar es que el poder descansa únicamente en la reina Mariana y ella es la persona responsable de enseñar a su hijo las obligaciones diarias del despacho. Al mismo tiempo los retratos de sus antepasados como reyes virtuosos son sustitutos simbólicos, memoria y ejemplo a seguir por el rey-niño. Sus virtudes y acciones serán una guía para las futuras acciones de Carlos II.

<sup>40</sup> Crespi describe en su *Diario* cómo les recibe la reina:

... La silla y el bufete estaban sobre una alfombra de terciopelo negro, y el terciopelo cubierto de lo mismo, con una escribanía de ébano y campanilla de plata... La Reina, Nuestra Señora, dicen que no había de estar esperándonos, sino que nosotros la esperásemos en esa pieza, según el Rey lo practicaba cuando llamaba a Consejo de Estado, y también los viernes, con el de Castilla (Duque de Maura, *Rincones de la Historia*, Madrid 1942).

<sup>41</sup> J.H. Elliot, *Spain and its World 1500-1700. Select Essays*, New Heaven-Londres 1989:

*But those seeking to restore a body afflicted by a wasting disease cherish the image of a healthy state sometime in the past. There was no clear agreement as to when the organism had attained its highest point of perfection. The men who came to power in 1621 believed it was under Philip II.*

Mariana de Austria tuvo una visión clara de sus obligaciones de gobierno. La nueva tipología, íntimamente relacionada con las luchas por el poder del momento, la representa como gobernante en el cumplimiento de sus deberes y revela un esfuerzo consciente por parte de la reina y de su casa por reforzar también mediante el retrato una imagen de autoridad <sup>42</sup>.

Los nuevos retratos reales se valen en buena medida de soluciones visuales ya desarrolladas por otros pintores –incluido Velázquez– y aprendidas por ambos pintores <sup>43</sup>, Juan Bautista Martínez del Mazo y Juan Carreño de Miranda, las tipologías del retrato son novedosas por cuanto muestran un motivo sin precedentes: una mujer, la reina Mariana, en el ejercicio del poder. Estas nuevas tipologías ayudaron a reforzar las nuevas funciones que la reina estaba inventando para tener sitio en el escenario político; a veces mucho más avanzadas en las convenciones alcanzadas en los retratos que lo que realmente se daba en la vida diaria.

## 2. Otros retratos por Carreño y Claudio Coello. Prototipos y copias

La siguiente tipología es muy parecida a la Mariana en el Salón de los Espejos. Tanto Carreño como Claudio Coello representan a la reina en su trabajo de gobernadora. Tenemos que hablar de tres tipologías que derivan de los retratos del Salón de los Espejos y de los realizados por Herrera Barnuevo.

En la tipología más cercana a la del Salón de los Espejos, la única notable diferencia con los retratos del Salón es que la reina aparece en una sala neutra, trabajando en los papales de gobierno. Cuadros con esta tipología son: *Doña Mariana* del Prado con número de inventario 5.763 que estuvo en el Museo de San Telmo de San Sebastián; *Doña Mariana de Austria* <sup>44</sup> del Museo Romántico de Madrid; *Doña Mariana de Austria* en el Hospital de Tavera (Toledo) y *Doña Mariana de Austria* <sup>45</sup> de Colección Privada (Madrid) de medio cuerpo.

<sup>42</sup> A. Álvarez-Ossorio Alvaríño, *La República de las parentelas*, Madrid 1996, pp. 30 y ss.

<sup>43</sup> S.N. Orso, “A Lesson Learned...”.

<sup>44</sup> Quiero agradecer al señor Antonio Grande, conservador del Museo Romántico de Madrid todas las facilidades que me dio para estudiar este cuadro.

<sup>45</sup> La copia reducida de la Colección Privada (Madrid) incurre en un error. No es Juana de Austria la que está representada en este cuadro sino la reina Doña Mariana. Como ya hemos mencionado podría ser que esta copia sea la que perteneció a la colección Torrecilla.



El cuadro del Museo Romántico de Madrid podría pensarse que es una copia del cuadro del Salón de los Espejos del Museo de San Carlos de México por la semejanza en el rostro avejentado de Mariana, por la colocación de las manos y el ropaje viudal y por la alfombra. El cortinón con borla se asemeja más al cuadro del Prado con número de inventario 644. Ya se ha comentado que creemos que el retrato del museo de México sigue al retrato del Prado. Por los elementos que aparecen representados podría pensarse que este es el retrato de transición entre la tipología Salón de los Espejos y el de Sala Neutra ya que mantiene elementos destacables como son: la figura entera de la reina, la alfombra, la cortina con borla.

De la misma tipología de sala neutra son los cuadros del Museo del Prado con número de inventario 5763 y el del Hospital Tavera<sup>46</sup> con número de inventario P310. Ambos retratos siguen el cuadro del Ringling Museum en la posición de las manos de la Reina: la derecha sujeta la parte inferior del papel con el dedo índice y pulgar y la izquierda descansa completamente en el brazo de la silla; mantienen irresolutos la posición del brazo derecho y los volúmenes de su manga; tampoco se acierta en el volumen del vestido viudal de las piernas, esto último no sucede en el del Ringling Museum. Desaparece la alfombra tan característica de los retratos Salón de los Espejos y que se mantiene en el del Museo Romántico. Surge un elemento arquitectónico nuevo: una pared, que divide el espacio en dos habitaciones, creando una serie de volúmenes que dinamizan el cuadro. El cortinón se mantiene en los dos retratos, en el del Hospital enmarca a la reina al ir de izquierda a derecha y en el del Prado queda reducido a el lado izquierdo de la composición, este último es de menor tamaño<sup>47</sup>.

El segundo prototipo representa a la reina igualmente en una sala neutra pero está firmando papeles de gobierno, por tanto, en una actitud más activa. Hay un ejemplar en el Museo Nacional de Poznan (Polonia)<sup>48</sup> que es un préstamo

<sup>46</sup> Esta pintura estaba en el convento de San Juan Extra Muros de Toledo, ver R. Marzolf, *The Life... of Carreño de Miranda...*, p.167

<sup>47</sup> Quiero agradecer a la Fundación Medinaceli y a la señora Susana Bernal Freyre su ayuda a la hora de estudiar el cuadro. Las medidas del retrato del Hospital Tavera son 206 x 123 y las del retrato del Prado 1,16 x 1,00.

<sup>48</sup> Número de inventario 42503. Donado por María Mokrzycka en 1922. *Vide* B. Gembarowicz, *Muzeum Narodowe: Wybór i opis cenniejszych zabytków: dzia sztuki*, Cracovia 1926, n° 288; J. Starzynski & M. Walicki, *Katalog Galerii Malarstwa Obcego, Muzeum Narodowe w Warszawie*, Varsovia 1938, n° 98.

La hermanastra de Mariana era la reina de Polonia en ese momento.



*Doña Mariana de Austria,  
en el Hospital de Tavera (Toledo)*

del Museo Nacional de Varsovia. En este segundo prototipo desaparece definitivamente la cortina, deriva también claramente del creado por Carreño en el Salón de los Espejos y de Herrera Barnuevo. La reina aparece sentada frente a la mesa, donde encontramos un tintero, una petición y un documento que está escribiendo. El brazo y la mano derecha, que sostiene la pluma, no están bien resueltos y recuerda al problema del cuadro del Prado con número de inventario 665, que adscribimos a la tercera tipología y que analizamos seguidamente de esta segunda tipología.

## 2.1. Una nueva forma de gobernar:

*Philip II and Philip IV and the bureaucratic work* <sup>49</sup>

En su testamento Felipe IV deja claro cómo debe gobernar la reina Mariana, siguiendo la forma en la lo hicieron sus antepasados, el rey escribe:

(...) la diversidad y gravedad de tantos negocios como se ofrecen en mi Monarchía, necesitan de las mayores noticias; en primer lugar le encargo que conserve los Consejos en la forma que Yo los dexare, y como los tuvieron mi padre y mi abuelo (...), poniendo especial cuidado en la elección de ministros (...) que atienda mucho a las consultas de los Consejos, y que éstas y las que hicieren las Juntas y los ministros particulares y las cartas, memoriales y otros cualquier papeles sobre cualquier materias, derechos y pretensiones, assí las que tocaren a justicia, gracia y gobierno, tratados de paz y de guerra, confederaciones y alianzas, como de otros cualquier negocios y accidentes de cualquier calidad que sean, los remita a la Junta que quiero y es mi voluntad se forme (...).

El rey puntualiza que Mariana debe escuchar los consejos de la Junta de Gobierno antes de tomar una decisión, pero siempre será ella la que tenga la última decisión. El rey sigue diciendo: “Estos ministros se han de juntar todos los días en la pieça de Palacio que la Reyna señalaré (...)”. Maura Gamazo puntualiza que se reunión todos los días a las once en la pieza del Rubí <sup>50</sup>.

(...) la Reyna les remitirá todas las dichas consultas y papeles tocantes a cualquier negocios con el secretario que al tiempo que Yo muera me sirviere y tuviere a su cargo la negociación del Despacho Universal <sup>51</sup>, el qual entrará con los papeles en la Junta y asistirá en ella y hará relación de todo lo que a la dicha Junta se llevare y con los mismos papeles y votos de los de la Junta irá a la Reyna, la qual los despachará, asistiendo el secretario, el qual bolverá las resoluciones que tomare la Reyna a

<sup>49</sup> Para entender mejor el despacho del rey ver J.A. Escudero, *Felipe II: El rey en el despacho. Discurso leído el día 3 de marzo de 2002 en el acto de su recepción pública por el Excmo. Sr. D. José Antonio Escudero y contestación por el Excmo. Sr. D. Miguel Artola*, Madrid 2002.

<sup>50</sup> Duque de Maura, *Rincones...*, p. 197.

<sup>51</sup> Don Blasco de Loyola quien como secretario más antiguo había sucedido en el Despacho Universal, todas las tardes al dar las cinco llevaba a la reina las consultas de la Junta, de los Consejos a la cámara de la reina. Duque de Maura, *Rincones...*, pp. 111 y 197.



*Doña Mariana de Austria*, Museo Nacional de Poznan (Polonia)  
es un préstamo del Museo Nacional de Varsovia

la Junta y se publicarán en ella. Y hecho esto, el secretario remitirá las resoluciones al Consejo, Junta o ministro a quien tocara para que se execute.

Prosigue el rey:

(...) Los despachos que Yo suelo firmar ha de firmar la Reyna en el mismo lugar que yo lo hago; y las resoluciones que tomare en las consultas, assí en materia de paz, como de gobierno, gracia y justicia y órdenes que embiare, se han de executar de la misma manera, que si Yo viviendo las resolviera <sup>52</sup>.

Mariana se representa en estos cuadros como dicta el testamento del rey, despachando papeles en la mesa o firmando los despachos pero como ya se ha mencionado sin el secretario, ni ningún miembro de la Junta de Gobierno que la asisten. Esta forma de hacerse representar prosigue e imita la forma en la que Felipe IV trabajaba y este a su vez retoma el arquetipo creado con Felipe II, curiosamente no contamos con ningún retrato de estos reyes trabajando en el despacho, si tenemos muchas referencias literarias; precisamente en una de sus cartas a Sor María de Agreda, Felipe IV alumbra el significado de estos retratos con el siguiente comentario:

Sor María, creed que no hay trabajo que me niegue a aceptar. Como cualquiera podrá deciros, siempre estoy aquí, sentado en esta silla, con mis papeles y mi pluma en la mano, leyendo y examinando la pila de consultas que me llegan de los consejos, junto con los despachos del extranjero. Tomo decisiones sobre los asuntos más urgentes enseguida, siempre tratando de ajustar lo que resuelvo a lo que dicta la razón. Los asuntos que son más pesados y complejos, y tienen que ser examinados con mas cuidado, se los envío a distintos ministros para que me den su opinión y pueda yo adoptar la mejor política. Pero, al final, la decisión no la toma nadie más que yo, pues reconozco y comprendo que este deber es sólo mío <sup>53</sup>.

Lo que estos cuadros vienen a enunciar es el buen gobierno de la reina gobernadora que no se apoya en un valido. Mariana dedica hora y horas al trabajo del despacho <sup>54</sup>, se representa firmando los papeles sin dejar a personas ajenas

<sup>52</sup> Cláusula 35 del Testamento de Felipe IV.

<sup>53</sup> Felipe IV a sor María, 30 de enero de 1647, p. 92.

<sup>54</sup> Goffman dice que:

*performers often foster the impression that they had ideal motives for acquiring the role in which they are performing, that they have ideal qualification for the role, and that it was*

hacerlo; es ella la que lee los distintos documentos y decide que hacer con cada asunto. Saavedra Fajardo dice en su empresa 49 que el Príncipe:

lo que pueda dar a firmar su mano no lo ha de dar a firmar la ajena. No ha de ver con otros ojos lo que puede ver por los propios. Lo que toca a los tribunales y consejos corra por ellos, resolviendo después en voz con sus presidentes y secretarios, con cuya relación se hará capaz de las materias y serán sus resoluciones más breves y más acertadas, conferidas con los mismos que han criado los negocios. Así lo hacen los papas y los emperadores, y así lo hacían los reyes de España, hasta que Felipe II, comopreciado de la pluma, introdujo las consultas por escrito: estilo que después se observó (...) <sup>55</sup>.

Esta forma distinta de despachar los asuntos de “boca” queda reflejada en los retratos del Papa León X con los cardinales Giuliano de Médici y Luigi de Rossi por Rafael, y el retrato realizado por Tiziano al Papa Pablo III, con los Cardenal Alejandro Farnesio y Duque Octavio Farnese que vienen a ilustrar esto que dice Saavedra Fajardo que los Papas resuelven los negocios con los cardenales que se encargan de ellos de viva voz. En cambio en los cuadros de Mariana se enfatiza el despacho por escrito que como bien indica Saavedra es algo que caracteriza a la monarquía Católica desde tiempos de Felipe II.

Para cuando Mariana llega al poder se ha creado completamente la imagen arquetípica del Rey Prudente <sup>56</sup>. Felipe II era la regla para saber gobernar, maestro

---

*not necessary for them to suffer any indignities, insult and humiliations, or make any tactly understood “deals”, in order to acquire the role. (...) idea of sacred compatibility between the man and his job. Reinforcing this ideal impressions there is a kind of “rhetoric of training” (...) a doctor is a doctor purely because of special aptitudes and special training.*

In this case, Mariana had to show that she is able to act like a king and she needed to proved that, so that is why she is portrayed working in the officce.

<sup>55</sup> Empresa 49 en D. de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de F.J. Díez de Revenega, Barcelona 1988, p. 323.

<sup>56</sup> El plan de vida que Fray Pablo de Mendoza da a Felipe II en 1583 es el siguiente: debía éste ser despertado a las seis, permaneciendo en cama hasta las ocho mientras consideraba las cosas que a lo largo del día habría que despachar.

Tras levantarse a las ocho y oír misa, dedicará hora y media a negociar con Dios y rezando Vuestra Majestad sus oraciones. Desde las nueve y media hasta las once puede oír a los ministros de los Consejos que Vuestra Majestad mandase. El almuerzo

para otros reyes en este arte del gobierno. Entre las muchas virtudes de Felipe se encuentra su afición al despacho de los papeles que era interpretado como muestra de su prudencia ya que “por eso se detenía examinando despachos, porque sospechar y no creer, ni confiar, eran nervios de su prudencia”<sup>57</sup> y afirmaba Felipe II que:

entre un escrito se puede meditar más profunda y eficazmente que en medio de una nube de palabras, en las que interviene el arte de la persona y el engaño<sup>58</sup>.

Se ensalzó la dedicación de Felipe II a su oficio de rey, el cual se caracterizó por ser infatigable en el despacho.

Debemos recordar que con la llegada al poder de Felipe IV y el conde duque se retoma a Felipe II como espejo para saber gobernar con prudencia un vasto territorio. Los retratos de Mariana en el despacho, por tanto, retoman todas estas ideas y enfatizan su actividad personal y su dedicación, y acentúa que es ella y no un valido o la misma Junta de Gobierno<sup>59</sup> quien toma las decisiones del gobierno. Se enfatiza la prudencia de Mariana en el gobierno que como sabemos era una de las virtudes fundamentales que debe tener todo príncipe.

---

tendrá lugar a las once, descansando luego hasta la una. De una a dos reserve Vuestra Majestad para oír y tratar cosas de su gusto que sea de gobierno y sea de despachar negocios.

De seis a nueve de la tarde el Rey podrá escribir y leer documentos, siguiendo a esta última hora la cena y un breve descanso hasta las once para hacer examen de conciencia y dormir.

<sup>57</sup> Van de Hammen, *Don Felipe el Prudente, Segundo deste nombre, Rey de las Españas y Nuevo Mundo*. Se señala también que Felipe II llevaba siempre consigo una bolsa de papeles, y decretaba durante horas las consultas en materia de estado y hacienda, dando trabajo a los secretarios y tribunales. Porque para que saliesen bien los negocios “era menester premeditarlos con la consideración y el discurso (...)”.

<sup>58</sup> R. de la Cierva, *Yo, Felipe II. Las confesiones del Rey al doctor Francisco Terrones*, Barcelona 1989, p. 47.

<sup>59</sup> Desde el primer momento de la regencia se critica a la Junta de gobiernos por ir en contra de la soberanía de la reina, de las leyes y tradiciones políticas del reino. Ver artículo de Laura Oliván que ha analizado este tema en detalle en su estudio “Discurso histórico, jurídico, político: apología de las reinas regentes y defensa del sistema polisindial, una manifestación de la conflictividad política en los inicios de la regencia de Mariana de Austria”, *Cuadernos de Historia Moderna* 28 (Madrid 2003).

Como se ha visto la forma de representar al rey en el despacho era en audiencia pública como bien expresa Juan de Zabaleta en su Error XI:

¿Y quién hay que no ame al que mira como a su amparo y defensa? Cuando le vemos retratado en audiencia pública, con los memoriales sobre su bufete a su mano derecha, dando a entender que da en su casa mejor lugar que a su persona a las necesidades ajenas, le atendemos como a tesoro general de Dios, que reparte sus bienes por su mano ¿Quién, pues, dejará de querer bien a aquel de quien espera bienes? <sup>60</sup>.

Estos retratos del rey de Zabaleta hacen referencia a dos de los elementos simbólicos del gobierno: los papeles o memoriales en su diestra, la labor burocrática y el bufete que simboliza su oficio de justicia mayor del reino. Los retratos de Velázquez <sup>61</sup> de Felipe IV son ejemplo de ello aunque no fuese una invención del pintor ya que antes la utilizaron Tiziano y Antonio Moro. Mariana no se representa de esta manera porque es el rey, aunque niño, quien debe aparecer así.

Como explica Gállego existen dos tipos de mesas: las de trabajo <sup>62</sup> sobre las que hay objetos relacionados con la lectura o la escritura que indica además de la autoridad del personaje, su actividad intelectual y la mesa de justicia, junto a la cual está el rey de pie. Esta mesa equivale para Gállego al trono real. Así aparece en el retrato de la emperatriz María, hermana de Felipe II, pintado por Tiziano donde María en esos momentos gobernadora de España es representada de pie, junto a una mesa-trono de las que habla Gállego. Otros precedentes son: el retrato de Eleonora Gonzaga della Rovera por Tiziano (1536-8) mesa, perriño, reloj de torre y ella está sentada; el grabado de Pieter de Jode de la copia del retrato de Isabel de Portugal en negro que a su vez era una copia del retrato perdido realizado en 1544-1555 por Tiziano, nos muestra a la emperatriz sentada al lado de una mesa en la cual apoya su mano derecha y sostiene en su izquierda una flor, la corona imperial descansa al fondo sobre un alfeizar o el retrato del taller de Alonso Sánchez Coello de Juana de Portugal (finales s XVI) de pie apoyando su mano en un bufete.

<sup>60</sup> J. de Zabaleta, *Errores celebrados*, Madrid 1972. Esta obra fue publicada en 1653.

<sup>61</sup> A. Domínguez Ortiz, A.E. Pérez Sánchez, J. Gállego, *Velázquez. Catálogo del Museo del Prado, 23 de enero al 31 de marzo*, Madrid 1990.

<sup>62</sup> Ejemplos de este tipo de mesa serían los retratos del Papa León X por Rafael en el Museo de los Oficios o la del San Ildefonso del Greco en Illescas, o la de San Jerónimo en su despacho, la de Sor Inés de la Cruz...



En los retratos de la reina por Herrera Barnuevo y por Carreño Miranda se representan delante de una mesa de trabajo para enfatizar su labor burocrática y de justicia en el despacho diario de las tareas del gobierno. En el cuadro de Polonia se acentúa el papel de la reina como gobernadora al estar representada firmando documentos.

## *2.2. La tercera tipología*

La tercera tipología es la que representa a Mariana en una sala neutra del Alcázar, la reina está sentada delante de una mesa y tiene en su mano derecha una petición y con su mano izquierda sostiene un libro, su dedo índice señala la página donde está interrumpida la lectura, podría ser un libro de oración. El reloj que aparece en esta tipología, es de torre y lo encontramos siempre en los cuadros de Mariana como reina consorte o reina madre consorte. El del Escorial es muy parecido al reloj de la colección Harrach que es un

reloj terreado, con doble esfera, perillas en las esquinas y un chapitel de cilindros escalonados. Se parece bastante al representado en los retratos de Velázquez del Prado y del Louvre, y debe ser como éste, obra nórdica, probablemente holandesa <sup>63</sup>,

y del Prado es un reloj “turriforme dorado, con dos esferas y campana despertadora terminada en jarroncillo” <sup>64</sup>. Estos dos elementos refuerzan la idea de la representación de la reina no como gobernadora, a pesar de las peticiones. Deriva esta tipología de los retratos de Mazo, Herrera Barnuevo y Carreño del Salón de los Espejos, de los de reina curadora y de los de la reina virtuosa. Se cuenta con dos cuadros de esta tercera tipología del círculo de Claudio Coello <sup>65</sup>: el retrato de Patrimonio Nacional, número de inventario 7.480, que está en el Monasterio de El Escorial y una copia del anterior en el Museo del Prado con número 665 <sup>66</sup>.

<sup>63</sup> J. Hernández Perera, *La pintura española y el reloj...*, pp. 65-66.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>65</sup> A.E. Pérez Sánchez, “En torno a Claudio Coello”, *Archivo Español de Arte* 250 (Madrid 1990).

<sup>66</sup> El retrato, del círculo de Claudio Coello del Prado, perteneció al Conde del Arco que se lo donó a Felipe V. Estuvo en la colección de Isabel de Farnesio en La Granja.



*Doña Mariana de Austria, Patrimonio Nacional en el Monasterio de El Escorial*

Algunos historiadores <sup>67</sup> afirma que la calidad del cuadro del museo del Prado <sup>68</sup> es mejor que la de El Escorial pero comparando las dos pinturas, se observa con claridad que es al contrario. El modelado del cuerpo de la reina está mejor conseguido, los volúmenes de las piernas, la solución del brazo derecho que sostiene la petición está perfectamente resuelta, y la textura del traje es muy superior a la del cuadro del Prado. El rostro joven de la reina no es plano como el del Prado. La luz de la sala que ilumina la estancia desde la derecha de la reina da profundidad al cuadro, la perspectiva de la mesa con sus objetos y de la silla están bien resueltos. La conclusión es clara, el cuadro del Prado es una copia de peor calidad del cuadro de El Escorial.

Esta tipología es el resultado de la unión de dos tipologías anteriores de Carreño: la del Salón de los Espejos que ya hemos visto su cronología 1671-1674 y el de reina virtuosa que se fecharía a finales de la década de 1670. Lo que lleva a fechar estos cuadros a principios de los ochenta, coincidiendo con el nombramiento de Claudio Coello como pintor del rey, 1683 y la fecha tope sería 1686 año en el que Carlos II alcanza los veinticinco años de edad. Pudiendo ser éste, el primer retrato realizado por Claudio Coello a la reina como pintor del rey.

<sup>67</sup> E.J. Sullivan, *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello with a Catalogue Raisonné of His Works*, Columbia 1986:

*The Prado portrait is definitely not by Coello or his circle. The modeling is awkward, especially in the treatment of the arms and bodice. The face is flatly painted, and the perspective of the objects on the table is poor.*

<sup>68</sup> La descripción que da Palomino del retrato de la reina es la siguiente: “retrató también a la Reina Doña Mariana Ana de Austria, con superior acierto”. No da fechas, ni descripción detallada de retrato alguno. Lo único que deja claro Palomino es que después de realizar la Sagrada Forma (1685-1690), Claudio Coello retomó los quehaceres de su oficio.

Madrazo (Madrid, Museo del Prado, 1873) explains that this painting was in the royal collection at La Granja during the reign of Charles III and was considered to represent an anonymous nun. It had, however, been attributed to Coello during the reign of Philip V and also formed part of the Collection of Isabel de Farnese. Desde 1843 figuró en el catálogo del museo del Prado. In 1865 Cruzada Villamil clasified by Carreño (nº 85) Madrazo (Prado catalogues 1873 through 1920) listed the painting as estilo Claudio Coello. Sanchez Cantón considered it an anonymous work influence by Coello (Prado Catalogue 1933, nº 665). In 1945 the attribution was chalenged, and the work was considered an autograph painting by Claudio Coello. Salas (Prado catalogue 1972, nº 665) notes that Allende Salazar believed the painting to be by the flemish artist François Duchatel (1616/25-1676/94). Bibliography: J. A. Gaya Nuño, *Claudio Coello*, Madrid 1957; *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid 1972; Luca de Tena y Mena, 1980.



*Doña Mariana de Austria*, Museo del Prado

Uno de los problemas de ambos cuadros es la juventud de la reina que parece más joven de los cuarenta y muchos o cincuenta años que tenía a principios de los ochenta. No se retrata a Mariana del natural sino que se utilizó un retrato de la reina donde estaría representada a una edad más joven. No sabemos si le sucedía a Mariana lo mismo que a su esposo, Felipe IV, que no quería posar para su pintor Velázquez por su flema y por no verse tan envejecido; aunque Mariana es retratada en los noventa por Claudio Coello y por Jordan con sesenta años.

Este retrato muestra a la reina en una actitud activa cuando la regencia se ha terminado. Se retrata a la reina con elementos propios de su etapa como gobernadora: peticiones, pluma, campañilla, mesa y silla; junto a estos objetos encontramos el reloj de torre que simboliza a la reina consorte como la representó Velázquez y posteriormente Carreño.

### 2.2.1. Una hipótesis de la prolongación en el tiempo de ésta tipología:

#### Mariana como Curadora

En su Testamento Felipe IV da a Mariana una tercera función: Curadora<sup>69</sup>. Tenemos que entender el significado de este término para comprender los retratos que van desde 1677 a 1686 y el motivo de esta nueva tipología que combina elementos de la reina como consorte y como gobernadora es la nueva función que asume Mariana al alcanzar el rey sus catorce años. El papel del tutor y el del curador fue importante en la sociedad española, especialmente si el niño estaba destinado al control de una larga suma de propiedades y dinero cuando alcanzase su mayoría de edad.

Como ya se ha mencionado en 1674<sup>70</sup> al rey se le da casa independiente a la de su madre; esto será una de las causas de la salida de la corte de la reina en

<sup>69</sup> C. Guilarte Martín-Calero, *La curatela en el nuevo sistema de capacidad graduable*, Madrid 1997, pp. 31-45. Aunque la figura legal del Tutor y del curador es distinta para mujeres y hombres, pues las primeras siempre tenían tutor si no estaban casadas y eran huérfanas, es iluminador el artículo de Grace E. Coolidge sobre Magdalena de Bobadilla, "Choosing Her Own Buttons: The Guardianship of Magdalena de Bobadilla", en H. Nader (ed.), *Power and Gender in Renaissance Spain. Eight Women of the Mendoza family*, Urbana & Chicago 2004; G. Calvi, "Widows, the state and the guardianship of children in early Tuscany", en S. Cavallo y L. Warner (ed.), *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*, Nueva York 1999.

<sup>70</sup> AGS, CySR, leg. 316, fol. 252 dice:

1677 pues los miembros de la casa del rey tienen control sobre él frente a su madre y la casa de esta. La junta de gobierno se prolonga durante dos años, es decir, hasta 1676. Es entonces cuando Mariana pasa a ejercer su nueva función: la de Curadora, teóricamente el período iría de 1674 hasta 1686, año en el que el rey cumple veinticinco años. En su Testamento, Felipe IV, deja explicitado que “en llegando a catorce años (su hijo), entrará a gobernar enteramente, valiéndose de los Consejos y *asistencia de su madre*”<sup>71</sup>. Hasta la fecha nadie ha analizado esta figura legal en detalle en relación al papel que pudo jugar la reina Mariana y el propio Don Juan José de Austria.

#### 2.2.1.1. El término legal Curador

La configuración de ésta figura legal viene de la época romana. Le llamaban *cura minorum*. No es mi intención explicar la evolución de esta figura legal en España, pero si es necesario el entender las leyes españolas del momento para comprender las implicaciones. El régimen tutelar se componía en las leyes de Partida por la tutela, la curatela y la intervención judicial. La tutela y la curatela se regulan como dos vehículos diversos, en relación a los supuestos que cubren; la tutela se da por razón de menos edad a los huérfanos impúberes y la curatela por razón de edad y de incapacidad. La tutela reemplaza a los padres y la curatela a los mismos incapacitados.

El Fuero Viejo de Castilla, El Fuero Real de España y las Partidas dicen respecto de Curador que:

Curadores son llamados aquellos que dan por guardadores a los mayores de catorce años e menores de veinticinco, seyendo en su acuerdo. E aun los que fuesen mayores, seyendo locos o desmemoriados<sup>72</sup>.

---

Cumpliendo el Rey mi hijo los catorce años de edad el día seis del corriente en que (observando lo dispuesto en el testamento del Rey Ntro Sr que Santa Glora haya) a de entrar al gobierno de sus Reinos y señoríos, y remitirse a sus manos las consultas y demás papeles y las representaciones que se hubieren de hacer y lo ejecutará en esta conformidad y hayándome yo (como me hayo) con entera satisfacción de ello y acierto con que la Junta ha obrado n el Real servivio en quanto le ha tocado y ha corrido por su dirección: he querido manifestarcelo y agradecerle su aplicación y cuidado que me ha sido de particular gratitud y siempre lo tendré muy presente como es justo. Madrid a 5 de noviembre de 1674.

<sup>71</sup> Cláusulas 34 y 35.

<sup>72</sup> Ley 13ª, Título XVI, Partida VI.

La definición de curatela es: “aquella autoridad de protección, creada por las leyes para la dirección de los bienes y personas de los que por cualquier causa no se bastan a si mismos”. Cuando Felipe escribe su Testamento debían ser claros los problemas de su hijo.

Existen algunas diferencias entre tutor y curador. El tutor juega el mismo papel que los padres, proteger al menor en todo pero el papel del curador es la protección de los bienes y secundariamente la de la persona<sup>73</sup>. El curador tiene una serie de obligaciones también. Respecto a la persona: la educación física, moral e intelectual; la alimentación y representar al menor en el sistema legal. En la esfera patrimonial, el curador tiene la obligación de mantener todo como el padre de familia lo dejó y como el padre de familia lo protegería. Tanto la tutela como la curatela tienen una serie de obligaciones. Las obligaciones que incumben a los guardadores antes de entrar en el ejercicio del cargo son: el inventario como garantía del menor, la fianza y el juramento<sup>74</sup>.

Sobre el inventario dicen las *Partidas*:

ante que otra cosa fagan deben facer escrito de todos los bienes de los mozos con otorgamiento del juez del lugar, e sea fecho por mano de alguno de los escribanos públicos... E si el guardador non ficiere este escrito, puedele el juez toller la guarda... como á ome sospechoso, salvo que le mostraran razón derecha porque non le pudo hacer.

El inventario ha de ser solemne y circunstanciado y es irrenunciable.

Desde el mismo día 17 de septiembre cuando muere el rey Felipe IV, da comienzo la tutela de Mariana sin necesidad de realizar ninguno de los requisitos de la tutela porque el testamento real así lo especifica en la cláusula 21:

Si Dios fuere servido que Yo muera antes que el Príncipe, mi hijo u otro qualquier varón que me aya de suceder tenga catorce años, (...) nombro como gobernadora de todos mis reynos, estados y señoríos y tutora del Príncipe (...) a la reyna doña Mariana mi muy cara y amada muger, (...) con solo este nombramiento, sin otro acto ni diligencia ni juramento, ni discernimiento de la tutela, pueda desde el día que Yo fallezca entrar a govarnar, en la misma forma, y con la misma autoridad que Yo lo hago (...) <sup>75</sup>.

<sup>73</sup> C. Guilarte Martín-Calero, *La curatela...*, pp. 31-45.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Testamento del rey Felipe IV*, Madrid 1982.

Aunque se hizo un inventario en 1666, este está relacionado con el deseo del rey de mantener todos los bienes unidos bajo la Corona para que no se dispersaran, y para saber que bienes quedan unidos a ella se realiza el citado inventario de 1666<sup>76</sup>.

Cuando en 1674 el rey cumple los catorce años, se le da casa independiente; es entonces cuando se tendría que haber realizado un inventario de devolución pero como ya hemos mencionado se prolonga la Junta de Gobierno por dos años más (1676), en contra de la voluntad del rey<sup>77</sup> y en 1677 llega Don Juan al poder y la reina sale de la corte para retirarse a Toledo.

Para entender que mecanismo utiliza Don Juan para alcanzar el poder en 1677, tenemos que saber que en la curatela los niños mayores de catorce y las niñas mayores de doce podían designar a la persona que creyeran conveniente, siempre que tenga la aptitud legal necesaria para representarlos en juicio, por supuesto ratificado por un juez. Esta posibilidad de elección hizo posible la llegada al poder de Don Juan José, dejando a la reina madre fuera del juego político durante dos años (1677-1679). Fue el propio rey Carlos II quien escribía una carta a su medio hermano y alejaba a su madre de la corte. La nueva casa del rey, la separación de la casa de su madre facilitó todo este movimiento. A la muerte de don Juan, Mariana regresa a la corte y suponemos que retoma su función de guardiana-curadora<sup>78</sup> hasta que el rey alcanza los veinticinco años de edad.

<sup>76</sup> En la cláusula 67 del testamento Felipe IV manda:

que anden unidas y incorporadas a la Corona de estos reynos todas las pinturas, bufetes y vasos de pórvido y de diferentes piedras, que el día de mi muerte quedaren conlagas y puestas en mis quartos de este Real Palacio de Madrid, sin que se puedan enagenar, ni separar de ella, en todo, ni en las más minima y pequeña parte. Usando la potestad que como Rey y Señor tengo, las incorporo y vinculo en esta Corona, para que por ninguna causa (...) se puedan separar de ella (...) se hará inventario de todo.

<sup>77</sup> La sucesión de acontecimientos es muy parecida a lo que sucede en 1677 pero la Casa del rey acaba de ser formada y la reina Mariana tiene todavía poder como para controlar el conflicto.

<sup>78</sup> Es verdad que se da una contradicción, cualquiera que está bajo curatela pero se casa abandona este régimen, en principio tendríamos que suponer que en 1680, año en que Carlos II se casa con María Luisa de Orleáns, habría finalizado el período de la guardia. También por eso don Juan quería casar cuanto antes al rey para anular a Mariana en sus legítimas pretensiones de tener poder sobre las decisiones políticas.



Desde esta perspectiva de la curatela contamos con dos fuentes importantes que hasta ahora no habían sido estudiadas con este nuevo enfoque: el inventario de 1686 y un documento adjunto que dice *Careo delas Pinturas y Adornos que ay de menos,y de más delo ymbentarado el año de 1666* <sup>79</sup>. Contextualizando estos documentos adquieren un claro significado: el final de la Curatela, justamente cuando Carlos II cumple los veinticinco años. Como ya se ha mencionado, al finalizar el período de la curatela el guardador debe rendir cuentas de su actuación y entregar los bienes; el documento del Archivo de Palacio compara los dos inventarios de 1666 y de 1686 para señalar las cosas que ya no están, nuevas adquisiciones o cambios de lugar de los bienes. En la contaduría de la Casa de la reina madre aparece una nueva intervención del tesorero desde el 1 de enero de 1686 <sup>80</sup>.

La prolongación de esta tercera tipología de retrato de la reina madre nos hace sugerir que Mariana seguía teniendo poder como curadora y asesora de su hijo. La nueva tipología como Curadora tomaba elementos de los retratos como reina gobernadora y también elementos de los retratos de la reina consorte. La mesa, la silla y las peticiones son elementos característicos en los retratos de Mazo, Herrera y Carreño durante el período de la regencia (1665-16749); marcando el papel político que la reina sigue jugando como asesora de su hijo. Los otros dos elementos son: el libro que nos habla de las virtudes cristianas de la reina y el reloj de torre, que podría simbolizar al propio rey, pues en la época era el reloj el rey de todos los instrumento; como hemos visto se ha usado en la representación de la reina como consorte por Velázquez y retomado de nuevo por Carreño en los retratos de reina madre consorte.

<sup>79</sup> AGPM, Administrativa, leg. 768: *Relación de las Pinturas y otros Adornos que ay de menos en los quartos Rs de el Rey nro Señor del Alcazar y Palacio de Madrid este año de 1686.*

<sup>80</sup> AGPM, *Cuenta dada por el tesorero de la Reyna Madre Dn Franco Cruzado y Aragon desde 1 de enero de 1686 hasta fin de abril de 1688 que empezó nuevo sistema de intervención.*